



П. БИЦИЛЛИ

**В. Сирин. «Приглашение на казнь». —
Его же. «Соглядатай». Париж, 1938**

Когда перечитываешь у писателя сразу то, что раньше приходилось читать с большими перерывами, легче подметить кое-какие постоянно встречающиеся у него стилистические особенности, а тем самым приблизиться к уразумению его руководящей *идеи* — в полном смысле этого слова, т. е. его видения мира и жизни — поскольку у настоящего писателя «форма» и «содержание» — одно и то же. Одна из таких черт у Сирина — это своего рода «каламбур», игра сходно звучащими словами. «...И как *дым* исчезает доходный *дом*...» («Соглядатай»), — и еще множество подобных сочетаний в «Приглашении на казнь»: сочетаний слов с одинаковым числом слогов и рифмующих одно с другим («...От него пахло мужиком, табаком, чесноком»), или «симметрических» в звуковом отношении словесных групп: «...в песьей маске с марлевой пастью...» (пм — мп); ср. еще: «...Картина ли *кисти* крутого колориста» — аллитерации плюс ассонансы; «тесть, опираясь на трость...»; «Там тамошние холмы томление прудов, тамтам далекого оркестра...»; «блевал бледный библиотекарь...», — или еще сколько угодно подобных случаев. Похоже, что автор сам намекает на эту свою манеру, говоря о романе, который читал Цинциннат, где «был в полторы страницы параграф, в котором все слова начинались на п». Но здесь он словно подсмеивается над собою, последовательный в своем стремлении выдержать тон иронии; в другом месте он, говоря от имени Цинцинната, обосновывает этот словесный прием: «...догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступать, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя своим отражением...» Прием, отмеченный мною, — лишь одно из средств «оживить» слово, сделать его экспрессивнее, заставить *услышать* его звучность. А звучность слова связана с его

смыслом: «шелестящее, влажное слово *счастье*, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет...» («Соглядатай»); «Вот тоже интересное слово *конец*. Вроде коня и гонца в одном...» (ib.). Ср. также в «Приглашении на казнь»: «Тупое *тут*, подпертое и запертое четою „твердо“, темная тюрьма... держит меня и теснит». Раз так, то слова, сходно звучащие, говорят о чем-то общем.

Разумеется, здесь нет по существу ничего нового — так же, как и в широком пользовании смелыми метафорами, перенесении, например, на понятия, выражающие «душевное», «материальных» качеств: «...задумалась женской *облокоченной* задуманностью» («Соглядатай»), или на понятия, порождаемые восприятиями одной категории, качеств, относящихся к восприятиям другой: «*бархатная тишина* платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотою» («Приглашение на казнь»). Здесь словесные указания на отдельные восприятия сочетаются так, что вместо восприятий нам передается одно целостное впечатление. Подобные стилистические чудеса можно найти уже у Гоголя, затем и у ряда других. Все дело в *функции* этих приемов, обнаруживаемой степенью смелости при пользовании ими, — а в этом отношении Сирин идет так далеко, как, кажется, никто до него, — поскольку подобные дерзания у него встречаются в контекстах, где они поражают своей неожиданностью: не в лирике, а в «повествовательной прозе», где, казалось бы, внимание устремлено на «обыкновенное», «житейское». Это связано у Сирина и с композицией, где фантастика, небывальщина как-то вкрадываются туда, где мы их не ожидаем, как бы часто это ни случалось, как в «Приглашении на казнь», не ожидаем оттого, что как раз тогда, когда это имеет место, тон повествования — нарочито «сниженный», спокойный, такой, в каком принято повествовать об обыденщине. Включение небывальщины в вульгарную обыденщину тоже не ново: оно есть и у Гоголя, и у Салтыкова, еще раньше у Гофмана. Но раз вторгшись, небывальщина у них выступает на первый план; фантастический мотив разрабатывается подробно в каждом куске повествования, так что обыденщина составляет как бы рамку или фон. У Сирина элементы фантастики и реальности намеренно смешиваются; более того — как раз о «невозможном» повествуется мимоходом, как о таких житейских мелочах, на которых не задерживается внимание: «Слуги... резво разносили кушанья, иногда даже перепархивая с блюдом через стол (что-то похожее на живопись Шагала), и общее внимание привлекала заботливость, с которой м-сье Пьер ухажи-

вал за Цинциннатом...» Подобных примеров можно было бы привести сколько угодно. Иногда, путем опять-таки легчайших словесных намеков, и то, что относится к «действительности», приобретает характер какой-то бутафорской фикции: «Луну уже *убрали*, и густые *башни* крепости сливались с тучами». Сперва это кажется каким-то бредовым восприятием действительности. Но если прочесть любую вещь Сирина, — в особенности «Приглашение на казнь», до конца, все сразу, так сказать, выворачивается наизнанку. «Реальность» начинает восприниматься как «бред», а «бред» как действительность. Прием «каламбура» выполняет таким образом функцию восстановления какой-то действительности, прикрываемой привычной «реальностью».

Всякое искусство, как и вся культура вообще, — результат усилия *освободиться* от действительности и, пользуясь все же эмпирической данностью как *материалом*, переработать его так, чтобы прикоснуться к другому, идеальному, миру. Но эта данность воспринимается и мыслится как реальное бытие, как нечто, имеющее свой, пусть и очень скверный, *смысл*, и как нечто, пусть и очень скверное, но все-таки *устроенное*, а значит, тем самым, с известной точки зрения и «нормальное». Сирин показывает привычную реальность как «целую коллекцию разных *неток*», т. е. абсолютно нелепых предметов: «всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки» (слова Цецилии Ц. в «Приглашении»); — и сущность творчества в таком случае сводится к поискам того «непонятного и уродливого зеркала», отражаясь в котором, «непонятный и уродливый предмет» превращался бы в «чудный, стройный образ». В чем эта призрачность, нереальность «нашей хваленой яви», «дурной дремоты», куда только «извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания» (слова Цинцинната)? В том, что Я в нем несвободно — и не *может* быть свободно, ибо не по своей воле рождается человек («...ошибкой попал я сюда, — не именно в темницу, — а вообще в этот страшный, полосатый мир...», *ib.*), — и если он не М-сье Пьер, для которого жизнь сводится к «наслаждениям» «любовным», «гастрономическим» и пр., он обязательно Цинциннат, который, куда бы ни зашел, в конце концов снова и снова возвращается в свою камеру приговоренного.

Опять-таки: тема «жизнь есть сон»¹ и тема человека-узника — не новы; это известные, общечеловеческие темы, и в мировой литературе они затрагивались множество раз и в разно-

образнейших вариантах. Но ни у кого, насколько я знаю, эти темы не были единственными, никем они до сих пор еще не разрабатывались с такой последовательностью и с таким, этой последовательностью обусловленным, совершенством, с таким мастерством переосмысления восходящих к Гоголю, к романтикам, к Салтыкову², Свифту, стилистических приемов и композиционных мотивов. Это оттого, что никто не был столь последователен в разработке идеи, лежащей в основе этой тематики. «Жизнь есть сон». Сон же, как известно, издавна считается родным братом Смерти. Сирин и идет в этом направлении до конца. Раз так, то жизнь и есть — смерть. Вот почему после казни Цинцин-ната *не его*, а «маленького палача» уносит, как «личинку», на своих руках одна из трех Парок, стоявших у эшафота; Цинцин-нат же уходит туда, где, «судя по голосам, стояли существа, подобные ему», т. е. «непроницаемые», лейбницевские монады, «лишенные окон»³, чистые души, обитатели платоновского мира идей.

Я уже имел случай высказать мнение, что искусство Сирина — искусство аллегории, «иносказания». Почему палач в последний момент «маленький как личинка»? Потому, вероятно, что м-сье Пьер — это то, что свойственно цинциннатовой монаде в ее земном воплощении, что с нею вместе *родилось* на свет и что теперь возвращается в землю. Цинциннат и м-сье Пьер — два аспекта «человека вообще», *everyman*'а английской средневековой «площадной драмы», мистерии. «М-сье-пьеровское» начало есть в каждом человеке, покуда он живет, т. е. покуда пребывает в том состоянии «дурной дремоты», *смерти*, которое мы считаем жизнью. Умереть для «Цинцинната» и значит — вытравить из себя «м-сье Пьера», то безличное, «общечеловеческое» начало, которое потому и *безыменное*, как оно воплощено в другом варианте «М-сье Пьера», Хвате («Соглядатай»), который так и зовет себя: «мы», или условным именем «просто — Костя». Конечно же, жизнь — *не только* смерть. В «Даре», в трогательном «Оповещении» («Соглядатай») Сирин словно возражает самому себе. Но бывают у каждого человека моменты, когда его охватывает то самое чувство нереальности, бессмысленности жизни, которое у Сирина служит доминантой его творчества, — удивление, смешанное с ужасом перед тем, что обычно воспринимается как нечто само собою разумеющееся, и смутное видение чего-то, лежащего *за* всем этим, «сущего». В *этом* — сиринская Правда.

