

## ЧЕТЫРЕ ЭССЕ

### ИНСТРУМЕНТ САМОПОЗНАНИЯ<sup>1</sup>

*К парижской премьере оперы Д. Шостаковича «Нос»*

Я не исследователь музыки Шостаковича, я ее слушатель. Притом болезненно заинтересованный в ней, поскольку она для меня – инструмент самопознания. Рожденный во чреве советского образа жизни, я выстрадал свое происхождение через Шостаковича. В далекой юности я написал вещь под названием «Боль в стране инфузорий». Шостакович – певец этой боли, ее Орфей.

Позволю себе несколько общих соображений. Если поэзия это действительно падшая музыка – слово притягивает к себе мысль, а мысль тянет слово книзу – то, начиная с Вагнера, музыка оккупирована словом, подверглась смысловой интервенции. Ошибка считать, что музыка и слово слиты в гармоническое единство, дополняют друг друга и т. п. В силу своей природы они непримиримые враги, ведущие нескончаемый бой за гегемонию. Русская опера, как и русская музыка, как и русская культура в целом, при всей своей значительности явление молодое. Она сложилась в то время, когда текст, либретто, драматургия оценивались наравне с музыкой. Насвистывания, напевания популярных мелодий слушателями – всего этого русская опера уже не знала.

Изменения, которые претерпел гоголевский текст в либретто оперы «Нос», обусловлены сценическими и музыкальными задачами, которые ставил перед собой композитор. Немой кинематограф, строчивший изображение с пулеметной скоростью (молодой Шостакович работал тапером в кино), театр Мейерхольда с его шокирующей обывателя эксцентричностью и немислимым количеством действующих лиц, а в музыкальном отношении немецкий экспрессионизм вообще и «Воцтек» Берга, в частности – вот генезис этой оперы. Неудивительно, что при изготовлении столь насыщенного либретто в дело пошли и другие произведения Гоголя – а также Достоевский.

Всю жизнь работавший с текстами, Шостакович придавал им большое значение. Либретто «Носа» он писал не один, обычно фигурируют еще три имени: это умерший двадцати одного года от роду режиссер Ионин, это Прейс, будущий автор либретто «Леди Макбет», если я не ошибаюсь, сгинувший в ГУЛАГе, и это не больше не меньше, как Замятин, писатель огромного калибра, в двадцатые годы близкий к семье Шостаковичей. Впрочем, его участие в написании либретто композитор отрицал, говоря лишь о «литературных консультациях». Но это могло объясняться политическими причинами. Замятин уже подвергался всю критику и вскоре эмигрировал из СССР – редкая привилегия по тогдашним временам. В той мере, в какой «Нос» является сатирой на коммунистический режим, он может считаться детищем замятинских «консультаций». Но даже представляя собой сатиру на современность – а при желании таковую можно усмотреть в чем угодно – опера никак не подрывала устои. Она скорее хулиганская, «анархистская бомба», что не считалось криминалом – артистической богеме еще не было предписано остепениться. Поэтому если замысел оперы и содержал в себе какие-то намеки на злободневность, они тонули в эпатаже именно той самой части публики, которая на официальном языке именовалась классовым врагом. Эти люди ни за что бы не согласились узнать себя в майоре Ковалеве, который отличается от гоголевского персонажа тем, что внушает сострадание. Кстати сказать, и Катерина («Леди Макбет»), в отличие от героини повести Лескова, образ трагический.

Поставленный в Ленинграде, «Нос» не имел успеха ни у завсегдадаев театра Малегот, где обычно шли оперетты, ни у музыкальной критики, стоявшей на позициях пролетарского «опрошенчества» и считавшей – вероятно, справедливо, – что рабочим эта опера не нужна. Поддержки

---

<sup>1</sup> Публикация в «Ligne 8. Le Journal de l'Opera National de Paris».

влиятельных деятелей культуры, по достоинству оценивших создание молодого композитора, оказалось недостаточно. Глава ленинградской партийной организации Киров, некогда подвизавшийся в провинциальной газете в качестве театрального рецензента, после премьеры только пожал плечами. И все же опера «Нос» была обречена на неуспех не по злой воле тогдашних правителей, а общей культурно-политической ситуацией, которая в этот переходный момент (1930) не была однозначной: прежний социальный заказ себя исчерпал, а новый еще не был четко сформулирован.

По той же причине – острой социальной востребованности – опера «Нос» имела в московском Музыкальном Камерном театре грандиозный успех (1974). Шостаковичу еще оставался год жизни, он еще успел порадоваться возвращению блудного сына по прошествии сорока четырех лет. На премьеру съехалась вся Москва. Учитывая ярко выраженную гротескность произведения, сцена и зрительный зал в тот вечер находились между собой в конкурентных отношениях. Давний друг Шостаковича и адресат многих его писем Исаак Гликман рассказывает, что дирижер еще не поднял руки, как в зале уже что-то заиграло, явно «из другой оперы». Оказывается, это Давид Ойстрах, пришедший с кассетником, по ошибке нажал не ту кнопку.

Шостакович – автор всего лишь двух опер. Это очень мало в масштабе созданного им. Тем более, что человеческий голос, хор, положенное на музыку слово постоянно его манят. Можно, конечно, сослаться на Малера, предтечу Шостаковича, который и вовсе не написал ни одной оперы, хотя половина его симфоний включает в себя вокальную партию, не говоря о знаменитых песнях. Однако не следует забывать: обе оперы Шостаковича, и «Нос», и «Леди Макбет Мценского уезда», были запрещены к исполнению, что в условиях сталинской инквизиции равнялось обвинению в ереси со всеми вытекающими из этого последствиями. Возможно, дважды обжегшись на опере, Шостакович с тех пор избегал этого жанра, который и впредь продолжал оставаться удобным объектом для идеологических нападок. Так, послевоенным чисткам, известным под названием борьбы с космополитизмом, предшествовало постановление ЦК партии об опере «Великая дружба» композитора Мурадели. В понимании властей оперный жанр находился на передней линии культурно-идеологического фронта.

На вопрос, какое место опера «Нос» занимает в творчестве Шостаковича, логичней всего было бы ответить: она занимает место «Носа», то самое, которое ей отведено самой природой. Лично я убежден: если бы Шостакович ничего кроме нее не написал, она бы все равно ставилась сегодня в Парижской опере. И наоборот, не досчитайся мы в творческом наследии Шостаковича этой оперы, лицо культуры сегодня было бы иным.

## О ГИМНЕ

*В замечательной книге И. Вишневецкого «"Евразийское уклонение" в музыке» приводятся слова Прокофьева, сказавшего, что не нация создает музыку, а музыка нацию. Это столь же справедливо, как и то, что споры семилетней давности о государственном гимне отнюдь не утратили своей злободневности. И не утратят – до тех пор, покуда музыка Александрова остается национальной песнью 150000000 человек.*

*Забальзамированный Ленин, пребывающий в самом что ни на есть мозжечке России, – тот еще время от времени, спазматически, так сказать, повергает в ужас властителей дум (и просто властителей). И тогда его нахождение на Красной площади вдруг начинает казаться едва ли не метафизическим препятствием к исцелению нации. Но ведь гимн – живой, теплокровный, звучащий изо дня в день – он куда опасней мумии. Опасней в рассуждении той же метафизики. «Душа отравляется через ухо», – это было сказано св. Франциском Сальским не ради красного словца.*

*К глубокому прискорбию, о гимне больше не вспоминают: не первоочередное. А между тем «новый» старый гимн уже семь лет как эмоционально легитимирует агрессивность, ксенофобию, бесправие слабых, произвол сильных, ожесточенность тех и других. В выигрыше разве что спортсмены: чемпионское золото на них вешают под звуки, привычно выкликающие на уровне подсознания: победихом!.. посрамихом!..*

*В связи с этим я хотел бы повторить некоторые свои соображения, напечатанные в газете «Время новостей» от 16 октября 2000 года. Вряд ли их опубликовали бы сегодня какие-нибудь бумажные издания: невроз советского гимна уже дает себя знать и в просвещенных слоях общества.*

Попытка реставрации сталинского гимна недопустима – это, казалось бы, нравственная аксиома. Все восстает против – и разум, и сердце. Гекатомбы, которых не счесть никому, превращение целого поколения в пушечное мясо, предательство миллионов пленных – таков генезис музыки Александра. О словах говорить не приходится: это зарифмованное бульканье, ни на что не претендующее и никаких душевных струн не затрагивающее. Люди, готовые санкционировать воскрешение этого марша смерти – смерти под маской всенародного счастья, вероятно, не отдают себе отчета в том, что гимн действительно национальная песнь. Ведь нет большего кощунства, чем то, которое совершается средствами музыки. Музыка, время, душа – явления одного порядка, лишь с тою разницей, что музыка рукотворна.

Говорится о несостоятельности нынешнего гимна (*имеется в виду гимн ельцинских времен* – Л. Г.) – увы, он и правда напоминает решенную на скорую руку задачку по гармонии. Говорится о том, что советский гимн помнят и любят. Первое бесспорно, надо быть последним тупицей, чтобы не помнить мелодии, на протяжении пятидесяти лет звучавшей по радио как минимум дважды в день. Что касается второго, то это справедливо ровно настолько, насколько справедлива поговорка «стерпится – слюбится».

Эмоциональное восприятие гимна не что иное, как форма проявления национального чувства. Даже семантически «союз нерушимый» звучит откровенной издевкой. Чудны же дела твои, Господи, коль скоро советский гимн вызывает еще что-то, кроме ностальгического кряхтения.

Но всего удивительней, что в сталинском гимне кому-то слышится русскость. Конечно, смотря с чем сравнивать, если с советской эстрадой, которая, скажем так, в известной мере подпала под обаяние Востока, то маршевые ритмы, может, и покажутся органически присущими русской музыке. Стоит все же помнить, что Россия появилась на свет не в семнадцатом году, скорей уж наоборот. Именно советская массовая песня времен Коминтерна была как две капли воды похожа на немецкую и только с началом войны обрела ту чуть окрашенную плагальностью медвежью поступь, которая так любезна сердцам советских патриотов. Справедливости ради надо признать, что помпезный четырехдольный мажор как выражение идейной правоты и военной мощи государства российское восприняло еще в девятнадцатом веке.

Такое чувство, что «Боже царя храни» предвосхитил знаменитую конную статую Александра III работы Паоло Трубецкого – столь ненавистную, кстати говоря, черносотенцам всех мастей, включая и красную. Собачья арачьевская верноподданность гимна, официально именуемого «народным», превосходно уживалась с прусским солдафонством. Было ли это следствием композиторской бездарности Львова или чего-то другого, немецких влияний, например, к которым ревельский уроженец Алексей Федорович Львов был как-то особенно чувствителен, – Бог весть.

Каюсь, я не знаю обстоятельств, предшествовавших утверждению этого неуклюжего гимна. Вроде бы он пришел на смену английскому «God save the King», исполнявшемуся в парадных случаях при дворах многих европейских монархов. Вроде бы высочайшее пожелание, чтобы автором гимна стал Львов, последнему было передано через его непосредственного начальника А. Х. Бенкендорфа. Вроде бы, услышав впервые «Боже царя храни», Николай I и иже с ним пришли в такой восторг, что гимн пришлось повторить трижды, после чего царь расцеловал композитора и сказал: «Ты понял меня совершенно».

Но в одном я абсолютно убежден: всякий славянский гимн тяготеет к трехдольности, он традиционно светел, лиричен, его характеризует, если так можно выразиться, весеннее звучание. Таким был – и остается – «Коль славен». Восходящий к эпохе русского классицизма, этот маленький шедевр драгоценен для России, как драгоценно и само время, в которое он создавался, и дух которого на нем со всей очевидностью почил. При этом – редчайший случай! – текст и музыка (Херасков, Бортиянский) конгениальны и давно уже слились в единое целое. Перед нами русский Te Deum и государственный гимн одновременно.

Самый факт, что на протяжении двухсот лет «Коль славен» одинаково освящал, одухотворял порой непримиримые между собой явления российской жизни, естественным образом утверждает его в качестве «национальной песни русских» – даже тех, кто об этом не подозревает: Юрий Гагарин, запевший в космосе «Родина слышит...», никак не подозревал, что в действительности поет русский духовный гимн, мелодическое зерно которого Шостакович пересади на советскую почву.

«Коль славен» вводили в свой торжественный ритуал решительно все, от первых масонов до власовцев. Его пели у своих костров русские скауты, им сопровождалось производство юнкеров в офицеры. «Коль славен» вызванивали куранты на Спасской башне. К чему я веду? Отнюдь не

к тому, что следует назначить российским гимном... российский гимн. Он им является, он никогда не переставал им быть, и незачем ломиться в открытую дверь с криком: «Дайте нам гимн, адекватный нашей национальной идее!» Он – есть, как есть и идея, надо лишь быть достойными их. Сегодня это означает способность отчетливо видеть оппозицию советского русскому. Тогда многое решится само собой.

## **О СКОТТЕ ФРЭНСИСЕ ФИЦДЖЕРАЛЬДЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО<sup>2</sup>**

Прежде всего следует напомнить, что я не вхожу в круг избранных, читающих Стерна или Мелвилла на языке оригинала, – равно как Флобера, Кеведа или Музиля. Да послужит мне утешением мысль, что на счет таких, как я, содержится лучшая в мире армия – армия переводчиков. Задача, поставленная перед нею, сродни апостольской: литературный текст непереводаем, но при этом непереваденным, невоглотанным в другом языке оставаться не может.

Так в моем родном языке возник «филиал английского языка», включая и его американскую ипостась. С поправкой на это и следует относиться к моим дальнейшим замечаниям.

Когда я читаю рассказ Скотта Фицджеральда «Богатый мальчик», начинающийся словами: «Богатые люди не похожи на нас с вами», – меня сразу относит к берегам «Анны Карениной» с ее афористическим началом: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Мне вообще часто видится за американской прозой двадцатого века большое бородатое лицо – я имею в виду отнюдь не Господа Бога. Однако то, что в Ясной Поляне представлялось спасительным выходом из нравственного тупика, стало бы полной катастрофой в Голливуде, где происходит действие «Последнего магната» Скотта Фицджеральда.

Пишущий о сильном человеке со скрытой трещиной, которая, постепенно развращаясь, губит его, Фицджеральд обыкновенно дополняет этот образ другим. По сути своей, это оборотная сторона медали: маленький человек, наделенный скрытым величием. Для меня, русского читателя, это не что иное, как парадокс большего, заключенного в меньшем. То есть мистическая формула нравственного подвига, идея которого – или симуляция таковой идеи – служит фундаментом русской литературы.

Всегда считалось – я имею в виду сороковые-пятидесятые годы, да и при жизни Фицджеральда тоже, – что доставшееся ему в надел от Шервуда Андерсона не столь уж и велико, если сопоставить с тем, что получили Фолкнер, Хемингуэй, Дос Пасос. Это осознавалось самим Фицджеральдом – в усугубление своих комплексов. Но это также и являлось тем стимулятором, тем удобрением, благодаря которому, возделывая меньшее, чем у его собратьев по литературному труду, поле, Фицджеральд мог втайне надеяться на больший урожай. Я подчеркиваю, что втайне, ибо свое неблагополучие он не скрывал, открыто ставя под сомнение собственную потентность во всем решительно.

«Старая шлюха... Старой шлюхе "Пост" платит по четыре тысячи за раз... Старая шлюха пишет все хуже и хуже...» Это из писем к Хемингуэю, которому делались и иные признания, наподобие того знаменитого, в уборной, когда Фицджеральд просит осмотреть его и сказать, справедливы ли укоры Зельды.

Заниженная самооценка себя как мужчины особенно жестоко должна была ранить ввиду того подросткового «мачизма», который исповедовался многими тогдашними интеллектуалами. Добавим к этому острую социальную закомплексованность – не тех, у кого «щи жидкие», а тех, у кого «жемчуг мелкий», что психологически чревато большими осложнениями, чем просто бедность. Это не было тем «здоровым классовым чувством», которое поднимают на щит борцы за социальное переустройство общества. Фицджеральд происходит из семьи хоть и обедневшей, но отнюдь не бедняцкой, его двоюродный прадед, чье имя он носит, написал текст американского гимна. Фицджеральд учится в Принстоне, а не проходит школу жизни в нищих кварталах какого-нибудь мегаполиса. И все же мне лично чудится некое перестукивание с Драйзером (sic!), писателем, между прочим, недавно еще популярном в России, – в отличие, скажем, от Франции. (Очевидно, имеются национальные единицы измерений также и в том, что касается литературы: среднестатистическому русскому читателю, на вопрос о французских поэтах, первым придет в голову Беранже.)

---

<sup>2</sup> Опубликовано в журнале «Transfuge».

Конечно, чувствительность к «коммунизму» в духе Драйзера, кстати, с похвалой отозвавшегося о Фицджеральде в своем выступлении на конгрессе «В защиту культуры» в 1938 году, носила латентный характер. Тем не менее я задаю себе вопрос: не в этой ли скрытой социальности причина того, что Фицджеральду так и не удалось сделаться полноценным представителем «потерянного поколения»?

Не нюхавший европейского пороку мировой войны, Фицджеральд был бы неуместен в компании своих соотечественников, тех, о ком мы читаем в романе «Фиеста», — хотя по первому впечатлению это и не так. Даже пьянство, которым бравируют герои Хемингуэя, в плане литературном весьма продуктивное для их автора, у Фицджеральда принимает форму разрушительного алкоголизма на фоне литературных неудач: после успеха «Великого Гэтсби» кривая его читательской популярности пошла вниз, и «Ночь нежна» (1934 г.) была встречена достаточно холодно. В связи с этим я не могу не вспомнить шутку советских времен: писательский успех — это когда напишешь повесть, а потом всю жизнь пьешь, пьешь, пьешь.

По большому счету Фицджеральду не удалась роль «американца в Париже», с таким шиком и кое-где за его счет сыгранная Хемингуэем. Скорей уж он был «американцем в Вене», если учитывать инцестуальную тематику его европейского романа. Вот уж к кому не относится сказанное Оскаром Уальдом об американцах, которые после смерти попадают в Париж. Роман «Последний магнат», произведение незавершенное и, может быть, обещавшее стать лучшим из написанного писателем, имеет мало общего с Великой Американской Мечтой, имя которой «Елисейские Поля». И это несмотря на голливудский антураж.

Еще каких-то полтора десятка лет — и от Америки Фицджеральда нас будет отделять срок, превышающий человеческий век. Все, относящееся к той эпохе, делается совсем далеким, совсем крохотным и одновременно, ввиду особенностей культурного пассажа, где действует закон обратной перспективы, вырастет в нечто неоправданно великое. Этот двоякий оптический эффект подменяет знание впечатлением — вернее, потребность в первом потребностью во втором — и в конце концов перемешивает все. И тогда мы вспомним об авторе «Великого Гэтсби» под звуки Гершвина, истинного «американца в Париже», чья тень на Елисейских Полях неразлучна с тенью Равеля.

На кольце у Соломона была надпись *аколь овер* — «все проходит». Чтобы эта надпись выглядела столь же обнадеживающей, но не такой грустной, переиначим ее: «Все меняется».

## ЧЕЛОВЕК С КОМЕТЫ ГАЛЛЕЯ

В Москве рассказывают: якобы у одной старушки с допотопных времен хранились «Приключения Гекльберри Финна» с дарственной надписью по-английски. Однажды старушка показала книгу своим просвещенным знакомым. Надпись гласила: «Мадам, Вы спрашивали меня о четырех лучших в мире романах, — вот Вам пятый. Самюэль Клеменс».

Псевдоним Самюэля Лэнгхорна Клеменса навечно — невольничьей цепью? — связан с рекой, по которой Гек Финн отправляется в свое великое странствие. Река — дорога, которая сама движется. «Ol Man River», — поет тяжелый бас.

«Марк Твен» (так объяснял писатель) — термин речной навигации: минимальная глубина, пригодная для прохождения судов. Как часто бывает с будущими литературными знаменитостями, биография Самюэля Клеменса поначалу представляет собою калейдоскоп профессий, и в том числе работу в должности помощника лоцмана.

Другое объяснение псевдонима: «Марк твен! — говорит бармену старатель, которому нечем заплатить. — Запишите на мой счет». Самюэль Клеменс не раз слышит это на приисках в Неваде, куда подался после кратковременного пребывания «под ружьем» в стане южан, описанного им весьма красочно.

Псевдоним — грим, который наложен на лицо рассказчика. В случае Марка Твена биографический контекст не так уж важен. Если б в его произведениях морской вихрь мчал парусник к воронке Южного полюса — по примеру Эдгара По, — тогда псевдоним был бы другим. Публикует же он свою «Жанну д'Арк» под именем Sieur Luis de Conte. Серебродобытчик из Невады, пишущий об Орлеанской Девственнице, — это смешно.

Имя «Марк Твен» задает движение его прозе вглубь материка. Американская проза в принципе «сухопутна», несмотря на все оговорки, из которых величайшая — Мелвилл. Есть что-

то провиденциальное в том, что «Моби Дик» оставался романом-невидимкой на протяжении 70 лет и был расколдован, когда поздно было уже что-то менять. При всех внешних отсылках к «Моби Дику» повесть Хемингуэя «Старик и море» должна была бы называться «Старик и рыбы». Море там присутствует по необходимости, поскольку рыбы не водятся в ванне.

Высказывание Хемингуэя, что вся американская литература вышла из «Гекльберри Финна», столь же показательно, сколь и справедливо (сравним со знаменитой фразой, приписываемой Достоевскому: «Все мы вышли из гоголевской "Шинели"»<sup>3</sup>). Американская проза «сухопутна» не в силу огромных пространств, осваиваемых ею, — она центростремительна по своей идее. Будучи в рассуждении европейской культуры одной с нею группы крови, Америка ощущает себя центром мироздания и соответственно новым Сионом. Писатели порой вступают с нацией по этому поводу в спор — для отвода глаз или искренне, не играет роли. Между утверждением, что некогда принявшая твоих предков суша — земля обетованная, и отрицанием этого разницы никакой; это как описание еврейства юдофобом и юдофилом. (Кстати, один из еврейских анекдотов моего детства перефразирует Марка Твена: «Дружба народов — это когда русские, украинцы, казахи — следует долгое и нудное перечисление народов, населяющих СССР, — объединятся и пойдут бить евреев».)

Есть литературные персонажи, которые в обыденном читательском сознании живут вне всякой связи с именами их творцов: Лолита, сбжав от Гумберта Гумберта, сбегала и от самого Набокова, который жаловался на это: «Все знают "Лолиту", меня не знает никто». Существуют примеры противоположного: прославленный автор — допустим, Горький, — а что его прославило, сходу и не вспомнишь. С Марком Твеном не так. Том Сойер и Гек Финн — первое, что приходит в голову при упоминании о писателе. Они живут в читательском сознании бок-о-бок с их создателем. Маленький Самюэль Клеменс отождествляется попеременно то с одним, то с другим.

Мальчишество идеально сочетается со свежестью молодой культуры, кажущейся неотесанной, неловкой, еще и потому, что она с умопомрачительной скоростью выросла из тех обносков, которые ей достались от Старого Света. Гекльберри Финн мало похож на Оливера Твиста рабовладельческого юга. Врать и придумывать свое английское прошлое ему приходится не только когда того требует сюжет — его вранье адресовано также и читателю, при том что дальним родственником диккенсовских беспризорников Гек все же являлся.

Но в первую очередь английский родичей Марка Твена следует искать не в 19-м веке, а раньше — в социальной сатире Свифта и ироническом психологизме Стерна. Причем Марк Твен-психолог уступает Марку Твену-юмористу, и последний постоянно приходит первому на помощь: «Если б запретным был змей, Адам бы съел и его». Парадоксальным образом для атеиста Марка Твена главным побудительным мотивом человеческих поступков является запретность, что лишний раз подтверждает: до Фрейда никакого атеизма быть не могло. Марк Твен наделен «пасторским» здравым смыслом, чтоб не сказать «тетеполлиным»: запретный плод сладок. Это краеугольный камень тогдашней психологии, ее «эдипов комплекс». Достаточно вспомнить эпизод с побелкой забора, которым начинаются «Приключения Тома Сойера».

В рассказе «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» перед началом лягушачьих «бегов» один из державших пари тайком всыпал горсть дробы в брюхо фаворитке состязания. В некотором роде Марк Твен и сам «знаменитая скачущая лягушка из Калавераса». Его пучит журнализмом. Это родовое проклятие всех сатириков. По законам жанра, сатирик обречен высмеивать общественные пороки, выступать в малоприятной роли моралиста. Марк Твен, личность огромного масштаба и такого же дарования, не признавал самоограничений, налагаемых «чувством ответственности», как сказали бы мы сегодня. Другими словами, не ведал страха сделать что-либо нерукопожатным. Наделенный внешностью отца нации, он точно не рассчитывал расположить эту нацию в свою пользу — ни статьей «Соединенные Линчующие Штаты», ни юмореской «Размышления о науке онанизма». И уж подавно менее всего боялся «оскорбить чувства верующих», говоря, что таких отцов, как Господь Бог, вешают.

На склоне лет позитивист в Марке Твене дрогнул, его вольнодумство окрашивается в черные цвета, его старость не знает просветления. Похоронивший жену и троих детей, писатель лишен утешения мистиков и людей религиозных. Его переживает только дочь Клара, в замужестве Габрилович, связавшая свою судьбу с известным пианистом и многолетним главным дирижером детройтского оркестра Осипом Габриловичем. Клара долгое время будет посмертным цензором

<sup>3</sup> В действительности сказано Эженом де Вогуэ, автором «Le Roman russe».

рукописей своего отца. Словно предчувствуя это, Марк Твен в романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» отправляет на виселицу целый оркестр с дирижером во главе.

По Марку Твену, Земля устроена несуразно. Ни в природе, ни в обществе не находит он следов божественного разума. Архитектор мира – полное ничтожество. Надо только посмотреть на себя со стороны («остраненно»), глазами космического пришельца, чтобы стало ясно, сколь жалки мы и отвратительны. О себе Марк Твен говорил, что пришел в этот мир с кометой Галлея и с нею уйдет. Сбылось. Он умер, как и родился, в год ее прохождения: 1835 – 1910.